

---

## Représenter l'Orient épidémique ? Regards croisés d'artistes français (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) : une approche anthropologique

Dominique Chevé

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/10975>

DOI : 10.4000/cdlm.10975

ISSN : 1773-0201

### Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2018

Pagination : 271-288

ISSN : 0395-9317

### Référence électronique

Dominique Chevé, « Représenter l'Orient épidémique ? Regards croisés d'artistes français (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) : une approche anthropologique », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 96 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/10975> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.10975>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# Représenter l'Orient épidémique ? Regards croisés d'artistes français (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) : une approche anthropologique

Dominique Chevé

---

- <sup>1</sup> Comme la mort, la peste est facteur de formes ; le fléau a suscité et suscite encore l'imaginaire et les représentations symboliques et artistiques<sup>1</sup>. L'épidémie paraît constituer l'archétype de la catastrophe en ce qu'elle engage toute une population menacée et une profusion de représentations de la crise, attestant son impact dans les mentalités. Or, au plan anthropologique, la peste est non seulement l'archétype de l'épidémie mais encore un paradigme de la confrontation des hommes au mal, à la mort et au sort. Si la catastrophe épidémique est toujours l'irruption ou le surgissement de l'horreur, de l'obscur, de l'archaïque, du chaos, la peste constitue donc bien la catastrophe par excellence et le règne de l'irrationnel. Pour autant, si la catastrophe épidémique (et peut-être toute catastrophe) est événement, c'est bien que du factuel existe et que du symbolique l'investit. Paradoxalement alors, les hommes tentent de donner forme et sens au chaos. Il y aurait un ordre de la peste, une certaine rationalité de la catastrophe que ses représentations iconographiques constituant des archives sensibles des crises, traduisent. Depuis la Renaissance, les traités médicaux qui décrivent la peste rapprochent cette figure du malheur de deux autres, répondant au même « domino noir » : celle de la mélancolie et celle du diable. Pour cette logique de l'imaginaire du risque, de l'horreur et de la mort, la prédominance du noir n'est pas seulement métaphorique, mais bien réelle. De la « Mort Noire » prenant les corps virant au noir, au diabolique « Prince des ténèbres », en passant par l'humeur de la bile, la couleur noire est autre chose qu'une métaphore. Cette parenté colorée<sup>2</sup> se retrouve dans l'iconographie de la peste et des corps de la contagion donnant une apparence sensible à cet obscur et terrifiant objet de répulsion et d'effroi.

- 2 L'analyse anthropologique de ces mises en scène et en signes des corps pestiférés, de ce que nous appelons le « corps épidémique exposé »<sup>3</sup>, montre comment ce que donnent à voir ces images révèle la crise et constitue une métaphore de la société confrontée au mal protéiforme. Ces *corps de la contagion*<sup>4</sup> sont ceux dans lesquels et par lesquels la peste prend corps, de façon réaliste, métaphorique, allégorique ou analogique. Tout se passe alors comme si les corps de la contagion concentraient la crise et fonctionnaient comme une sorte de prisme ou, selon le vocable plus savant, de synecdoque iconique de la crise, dans l'iconographie du xvi<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle. Les secousses épidémiques qui ébranlent les cités<sup>5</sup>, comme les déchirures du tissu social qui les accompagnent sont des moments d'exacerbation des peurs<sup>6</sup>, des violences<sup>7</sup>, de troubles et de subversions des usages comme des occasions de gestes collectifs de courage<sup>8</sup>, de lutte et de résistance actives<sup>9</sup>, mais également de stigmatisation, de culpabilisation de l'Autre, celui que l'on accuse au sein de la société en crise ou celui de l'Ailleurs, mythique ou géographique. Selon un schéma anthropologique bien connu une sorte d'équation du mal et de la culpabilité, de la maladie et du sort mauvais est prégnante dans beaucoup de sociétés : l'analogie entre l'état subi (être pestiféré ici par exemple) et la disposition morale (avoir mal agi) de l'individu ou du groupe. Celui qui est malade est fréquemment aussi celui par lequel le mal arrive, la contagion ; il suscite la peur, la méfiance, le rejet. Il devient la figure d'une altérité radicale par laquelle la communauté de semblables se rassure en le désignant comme bouc émissaire ou comme « étranger » menaçant. Avant d'étudier trois de ces représentations des cités et des corps assiégés par le fléau par excellence, œuvres situées entre la fin du xviii<sup>e</sup> siècle (celle de Jacques Louis David date de 1780) et le début du xix<sup>e</sup> siècle (celles de Gros date de 1804, celle de Géricault du tout début du siècle) que nous avons choisies dans un corpus iconographique sur la peste très riche, posons trois préalables.
- 3 Le premier consiste en un rappel thématique et historique, celui de la deuxième pandémie qui ravagea, du xiv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, les populations européennes<sup>10</sup>. Historiquement, pathologiquement et démographiquement, la peste constitue le fléau le plus radical<sup>11</sup>. Mais, au plan sémantique et symbolique, la peste est un fléau à forte charge symbolique, archaïque et constant. Les épisodes célèbres de la Bible comme la *Peste des Phillistins* ou encore le *Châtiment de David*, l'Antiquité grecque pour laquelle les flèches d'Apollon s'abattent sur les cités et orchestrent l'ouverture d'*Œdipe Roi* par l'évocation d'une population thébaine abattue, comme la tragédie de Marseille aux prises avec la Contagion de 1720-1721 qui laissa la ville exsangue, attestent non seulement le pouvoir destructeur du phénomène épidémique mais encore, incontestablement, sa puissance symbolique<sup>12</sup>. *Loimos* ou *Pestis* désignent, du reste, le fléau et le pluriel, « les pestes », désignait diverses épidémies comme le terme de « pestilence » renvoie aux vapeurs pestilentielles et empuanties mais également à la corruption sous toutes ses formes. La toile de fond de la peste conjugue exhalaisons mauvaises, puanteur et mort comme dérèglement tant atmosphérique que biologique et social, désordre de tous ordres. Ces caractéristiques, tant épidémiologiques que symboliques, lui confèrent un impact déterminant sur les corps en raison de la pression sélective qu'elle a exercée sur les populations comme sur les sensibilités et les imaginaires, donc sur les mémoires et les mentalités. Elles en font une « maladie-signe », à forte charge symbolique, ce qui a entraîné sa métaphorisation et la surdétermination de son sens. Au plan anthropologique, la peste peut donc être saisie comme archétype de l'épidémie tant en raison de ce qu'on pourrait appeler l'équation

de sa réalité épidémiologique, qu'en raison de son impact et de sa puissance symbolique. En effet, elle conjugue une mortalité radicale, une célérité extrême (« la maladie pressée » du Moyen-Âge), une létalité terrible et une quasi non-sélectivité : la belle expression de Michel Foucault de « saturnales égalitaires »<sup>13</sup> est aussi fondée anthropo-biologiquement<sup>14</sup>. La peste est incontestablement une épreuve collective, un moment anthropologique révélateur de la confrontation complexe des populations à la maladie, à la mort dans leurs dimensions collectives et brutales. Cette épreuve est paradigmatique de l'événement tragique collectif, un « phénomène social total », pour reprendre l'expression célèbre de Marcel Mauss<sup>15</sup>.

- 4 Le deuxième préalable est d'ordre épistémologique. Notre perspective, sur ce matériau d'étude que sont les œuvres artistiques de peste que nous avons ailleurs désignées comme « archives sensibles », est celle de l'anthropologie des représentations, non celle de l'histoire de l'art ni celle de la sociologie. Le corps, la maladie et particulièrement l'épidémie ou la mort constituent des objets d'étude privilégiés de l'anthropologie<sup>16</sup> dans la mesure où ils obéissent à la fois à des mécanismes biologiques, à des constructions sociales et à des réponses collectives. Ils sont des creusets féconds dans cette perspective de mise en évidence d'invariants fortement structurants du social ; l'épidémie de peste est, à cet égard, une médiation essentielle. Les temps d'épidémie sont ceux d'excès de tous ordres que les paroles d'Artaud ont poétiquement scandés :

[...] effondrement physique et moral de la cité [...] sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe... [On] assiste à toutes les déroutes de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie [...].

- 5 Théâtre de l'horreur et de l'anomie, Artaud la saisit comme

[...] le temps du mal, le triomphe des forces noires, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction [...] un gigantesque abcès social et moral<sup>17</sup>.

- 6 La perspective anthropologique peut donc emprunter le regard de Warburg sur les images, réalités dont l'inscription historique ne fait aucun doute parce qu'elles sont insérées dans un processus de transmission de la culture et ne sont pas des entités anhistoriques, mais qui appartiennent à la puissance symbolique de la pensée, font signes et sont productrices parce qu'elles traduisent des invariants ou des récurrences de représentations dont il faut tenter de comprendre la nature et les sens, en fonction des contraintes symboliques à l'œuvre. Ces images ont alors une dimension transhistorique, voire une « a-chronicité »<sup>18</sup>. L'image est considérée comme trace des tensions spirituelles d'une culture, organe de la mémoire et de l'imaginaire collectifs<sup>19</sup>. Si, du point de vue de l'art, ce dévoilement du réel peut se passer de spéculations, du point de vue anthropologique, l'étude des œuvres ne vise pas leur « vérité », mais les saisit comme archives sensibles exprimant les événements vécus, les peurs, les imaginaires et les croyances comme les interrogations, les confrontations et les savoirs des populations. Les représentations iconographiques de la peste traduisent et construisent la réalité du phénomène épidémique, réalité historique, sociale, symbolique et imaginaire. L'approche anthropologique sur ce sujet s'attache aux traits structurels de la confrontation des hommes à l'épidémie parce qu'elle impose de reconnaître tout son sens à ce qui demeure, aux survivances, aux matrices invariables des images. C'est l'une des raisons pour laquelle nous avons étudié les images de peste sur un temps long de façon à pouvoir repérer les invariants comme les variations anthropologiques à l'œuvre et mettre à jour les images archétypiques<sup>20</sup> de l'épidémie.

- 7 Le troisième préalable concerne le corpus iconographique. La prégnance de la peste comme maladie épidémique stigmatisante, ayant eu un impact biologique direct sur les populations tant en Occident qu'en Orient mais également un impact majeur sur les mémoires, les croyances, les imaginaires, la langue et les expressions partagées, est patente dans l'art. La peste est source féconde d'une production esthétique riche, variée et s'inscrivant sur un temps long puisque les œuvres existent du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle et <sup>xxi</sup><sup>e</sup> même. Cette périodicité longue permet notamment d'observer une distorsion entre l'événementiel (les crises historiques effectives) et le figuré, posant ainsi la question d'une relative autonomie de ces images qui, en s'affranchissant de la réalité des crises, se libèrent pour s'offrir à tout un ensemble de processus de symbolisation qu'elles cristallisent (enjeux idéologiques, religieux, du bio-pouvoir, etc.). Nous avons montré que cette distorsion relative entre le factuel et le représenté indique des corrélations plus que des liens causals entre crises historiques et expressions esthétiques<sup>21</sup>.
- 8 Si la France tient une place privilégiée dans cette production iconographique de peste, c'est en raison notamment des politiques expansionnistes coloniales qui la confrontaient aux risques épidémiques et prolongeaient la menace de l'épidémie. Au reste, la production artistique française présente cette caractéristique depuis la fin du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle et durant tout le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle pour des raisons historiques et politiques : les campagnes napoléoniennes puis la colonisation, mais aussi la Révolution qui, en étant responsable de la destruction de nombreuses églises, a eu pour conséquence le maintien de la production d'œuvres religieuses, alors que le reste de l'Europe était passé à d'autres sujets de façon dominante<sup>22</sup>. De plus, l'État français (hormis la période révolutionnaire et celle récente du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle) a eu une politique de soutien de l'art religieux et la peste étant un des sujets privilégiés de l'Église catholique romaine, les artistes français ont maintenu vivante cette tradition picturale. Le centralisme politique et administratif des instances de pouvoir culturel comme celle de l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que le caractère officiel des Salons depuis la création de cette institution artistique, contribuent également à nourrir cette production, depuis le <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. D'une façon générale, les commandes proviennent alors des institutions et communautés religieuses, du pouvoir politique (commande de Napoléon à Jean Antoine Gros, Salon de 1804) ou administratif (par exemple une commande de l'Intendance sanitaire à Marseille, en 1781, à Jacques Louis David), mais encore, liées au souvenir vif de la dernière épidémie marseillaise très meurtrière, des différentes instances politiques et religieuses de la cité (le corpus marseillais des œuvres de peste est particulièrement important quantitativement et sur la durée). Pour les trois œuvres qui ici font l'objet de notre étude, c'est également le cas.
- 9 L'œuvre de Jacques Louis David (1748-1825) qui date de 1780, *Saint-Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés*, est bien une œuvre de tradition religieuse. Le saint convoqué de façon récurrente dans ce type d'œuvres est en posture d'intercesseur, implorant la Vierge. La composition verticale permet la tripartition symbolique de l'espace : au sol et au premier plan, un pestiféré allongé demi nu dans un état de fièvre et de souffrance, derrière lui, une femme tête renversée prie mais exprime par le même geste sa souffrance insupportable, alors qu'un visage d'adolescent surgit au centre avec une expression de terreur hallucinée ; le saint, accroupi et en prière regarde la Vierge au-dessus de lui et assure la transition entre les deux mondes ; au ciel, mais proche et accessible, presque posée sur la même terre, la Vierge à l'Enfant est représentée dans

un halo lumineux. Le regard du chien est un écho du regard effrayé de l'adolescent, accentuant la violence de l'image d'ici-bas par opposition à la douceur de l'espace d'en haut. Cette œuvre de David a été exposée au Salon en 1781 et a été commandée par le Bureau de la Santé de Marseille pour la chapelle de l'Intendance sanitaire (commande de l'Intendance Sanitaire en 1779 à Vien et exécutée par David en 1780). L'artiste s'est parfaitement soumis aux intentions de ses commettants<sup>23</sup> : l'iconographie traditionnelle du saint est respectée (ses attributs), comme la partition des trois états de l'Église, souffrante, militante et triomphante. C'est ici le jeu des mains et des regards qui matérialise l'intercession divine, alors que la lumière autour de la Vierge tombe doucement pour matérialiser la grâce. L'image de Marie utilisée dans les œuvres de peste est le plus souvent celle de Marie de Miséricorde<sup>24</sup>. Traditionnellement la Vierge est assise sur un banc de nuages, tenant son fils dans ses bras, David conjugue donc tradition et innovation. Son option n'est pas de traduire l'horreur par la représentation des lésions et des bubons, même sur le saint, mais bien d'accentuer les expressions des visages torturés pour rendre le pathétique au sein d'un réalisme sublimé. Souvent dans ces œuvres de peste, entre la souffrance et l'effroi, les visages des pestiférés donnent le relief du mal qu'ils expriment. Les gros plans des tableaux permettent ces effets : ainsi *Le pestiféré* de David au sein d'une composition officielle présente toutes les caractéristiques de l'effroi et de la souffrance. Au Salon de 1781, Diderot est impressionné par cet énorme pestiféré effrayant, « jeune malade qui a perdu la tête et qui semble être devenu fou furieux ».

- 10 Comment ne pas évoquer en contemplant ce visage travaillé par la souffrance, émacié et enturbanné, aux yeux noirs, à la barbe et moustache noires et au teint basané, l'image stéréotypée de l'oriental ? Le dessin préparatoire est encore plus frappant sur ce point (l'œuvre picturale est exposée au musée des Beaux-Arts de Marseille). L'expression du visage traduit des troubles terribles, les traits renvoient à cette grammaire et typologie des passions des corps pestiférés. Ce visage emblématique exprime un mélange de pathétique et de réalisme qui laisse cette impression « d'horreur enchanteresse » dont le XIX<sup>e</sup> siècle se fera l'écho<sup>25</sup>. Alors en se gardant d'une surinterprétation anachronique, nous pouvons faire l'hypothèse que, dans ce visage d'oriental en proie aux tourments, s'exprime l'équation culturelle du mal que nous avons évoquée plus haut, le parallélisme et l'analogie entre mal physique et mal moral dont nous avons vu qu'il constitue une toile de fond des représentations culturelles, non exclusivement européennes. Si le corps est le miroir de la société, celui du pestiféré éprouve et atteste le mal, physique et moral. Les images des êtres saisis violemment et en proie au mal présentent les mêmes traits tendus, les mêmes yeux révulsés, chassieux ou rougis et hagards, les mêmes regards terrorisés et se portant parfois vers le ciel, les bouches entrouvertes, rougies. Leurs têtes sont parfois renversées, visiblement en proie au supplice, leurs corps contractés ou raidis. Les symptômes et les stigmates de ce corps seraient alors une métaphorisation de la saleté corporelle et morale, que celle-ci soit interprétée en termes d'hérésie ou d'autres modalités d'altérité radicale (les juifs, les pauvres, les sorciers et empoisonneurs, les médecins parfois accusés de répandre le mal, les Orientaux et autres étrangers), bref les figures multiples de l'altérité considérées comme menaçantes.
- 11 En effet, pour l'espace géographique et culturel européen occidental, la peste venait d'Orient par voies commerciales et navales, comme un danger exogène. Du reste, ce danger sera largement maîtrisé par les systèmes prophylactiques organisés et les réglementations des quarantaines que les Conférences sanitaires (depuis 1851, encore

épisodiques et diplomatiques) visaient à harmoniser<sup>26</sup>. Ce qui peut être décelé, selon les historiens des mentalités qui s'accordent aussi sur ce point<sup>27</sup> c'est que les pestes, comme les autres calamités naturelles, apparaissent au xviii<sup>e</sup> siècle, de moins en moins comme des châtements ou des avertissements que comme des épreuves pour les populations. Déjà la peste est saisie comme la maladie archaïque et « exotique » qui sévit ailleurs, en Orient, dans des contrées reculées considérées comme arriérées. Reste que cette dernière interprétation recèle sa part obscure de culpabilité, de soumission et de croyance en un mal fondé, justifié. Même si Dieu perd du terrain, même si l'explication sans Dieu en gagne, même si l'affirmation d'un sujet athée, clairement en rupture avec le sujet chrétien, s'est longuement préparée depuis la Renaissance, puis à l'âge classique et se précise plus nettement dans la philosophie des Lumières, la fécondité symbolique des représentations chrétiennes du mal auxquelles la peste est mêlée n'est pas pour autant épuisée<sup>28</sup>. Cette perception tenace se révèle entre autres expressions verbales ou esthétiques dans l'article de l'Encyclopédie de d'Alembert et de Diderot à « fléau ». Le terme est défini comme effet lié à la providence et l'article précise « la peste, la famine, les inondations, les mauvais princes, etc., sont des fléaux de Dieu ». S'agit-il, comme le suggère Jean Céard<sup>29</sup>, d'une simple précaution de « prudence calculée » de la part des auteurs ou bien du reflet de la prégnance d'une représentation qui privilégie le sens donné aux événements inexplicables naturellement plutôt qu'à leur mécanisme causal : l'interprétation signifiante plutôt que l'explication phénoménale ? Il est vrai qu'à l'article « peste », mention n'est pas faite du divin par le chevalier de Jaucourt qui la qualifie d'« horrible maladie » non sans préciser qu'elle se répand par contagion et sans, en même temps, lui attribuer une sorte d'intentionnalité propre en la personnifiant puisqu'« elle marche quelques fois seule, mais qu'elle a plus communément pour compagnes deux autres fléaux, non moins redoutables, la guerre et la famine, et, dans ce cas, si elle n'attaque pas les hommes, les bestiaux en sont la victime »<sup>30</sup>. La triade des fléaux de Dieu s'impose encore comme un triptyque du mal, sinon dans la réalité historique de ce xviii<sup>e</sup> siècle après la Grande Peste de Marseille, du moins dans la mémoire et l'imaginaire collectifs, structurant les représentations du mal épidémique. Du reste, Jean-Jacques Scheuchzer (1732), Docteur en médecine, membre de l'« Académie Impériale des Curieux de la Nature » et des « Sociétés Royales d'Angleterre et de Prusse » associe, dans sa *Physique sacrée*, sciences et foi et spécifie que « la Révélation n'exclut point la Raison »<sup>31</sup>.

- 12 L'Europe savante des Lumières considère que la peste a pour origine géographique l'Orient (Grèce, Syrie, Barbarie et Égypte notamment) selon les traités les plus souvent cités par Scheuchzer<sup>32</sup> qui font référence à cette époque. Sa synthèse sur la peste et ses causes conjugue constamment le recours à la qualité de l'atmosphère (vent violent, chaleur étouffante, nuages noirs « des particules aiguës très subtiles et arsenicales », « particules de soufre mêlées à ce vent »<sup>33</sup>), l'hypothèse d'organismes vivants pathogènes (« certains insectes infiniment petits »<sup>34</sup>) à propos desquels les philosophes et médecins discutent à cette époque, les « corpuscules de la peste »<sup>35</sup> transportés par les marchandises de laine, lin, peaux, chanvre et plume venus d'Orient, et son « venin pestilentiel si subtil qu'il échappe à tous nos sens »<sup>36</sup>. Ainsi il envisage comme plausibles des perspectives différentes, celle du théologien (justice divine), celle du savant qui privilégie les causes physiques (climat, air, miasmes) et enfin la position d'un médecin chrétien qui dira que « la peste est un venin particulier dans son espèce, qui a été caché par le Créateur dans quelque endroit de la terre, comme dans l'Égypte, d'où la Providence le tire quand elle veut comme d'un magasin, pour le répandre où il lui



plaît »<sup>37</sup>. Son texte évoque à plusieurs reprises la Grande Peste de Marseille et son « affreuse mortalité » ou encore « la terrible contagion qui désola la France en 1720-1721 »<sup>38</sup>. Mais faisant aussi référence aux pestes multiples de l'Europe des siècles précédents et à celles d'Orient selon les récits des voyageurs<sup>39</sup> il s'attache à fonder son propos sur l'expérience, sur l'état de la littérature savante à son époque, tout en affirmant, à propos des « bubons pestilentiels », de leur examen clinique et de leurs causes : « De tout ce que j'ai rapporté jusqu'à présent, il résulte nécessairement que Dieu est la cause efficiente de ce juste fléau »<sup>40</sup>.

- 13 Cette étude d'un savant éclairé est particulièrement significative de la mentalité et de l'esprit de l'âge des Lumières à propos de l'examen des calamités. Elles sont envisagées du point de vue de la nature et de l'histoire incontestablement, avec un souci expérimental et empirique à la fois. Pour autant c'est toujours dans l'esprit populaire les croyances et les attitudes religieuses qui prévalent, et la prudence dans celui des savants qui naturalisent les calamités et considèrent que les causes secondes, qui ont depuis longtemps été prises en compte, suffisent à rendre compte du phénomène contagieux. La peste de Marseille par exemple, au début du siècle, est saisie comme événement monstrueux, exceptionnellement désastreux, surgissement de l'archaïque et de l'obscur en plein siècle des Lumières et liée, tant d'un point de vue factuel que symbolique à l'Orient et à tous les commerces.
- 14 Au XIX<sup>e</sup> siècle la peste était restée endémique dans les steppes russes (Astrakhan en 1876), dans l'Empire ottoman, dans l'Égypte et dans tout le Proche et le Moyen-Orient. Les échanges commerciaux et les campagnes militaires et savantes (en Égypte, où la peste sévit en 1799-1801, Bonaparte et l'armée y sont confrontés en 1799 à Jaffa), donnaient à la peste encore une certaine proximité pour les Européens. L'œuvre de Jean Antoine Gros (1771-1835) exposée au Salon de 1804, dans un contexte de peinture historique et quasi hagiographique à l'égard de Bonaparte, offre une représentation d'un lazaret oriental de fortune qui constitue le décor, immortalisant l'épisode de *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, le 11 mars 1799*. Cette composition dont la portée politique est majeure dans la geste napoléonienne, conjugue l'horreur et le sublime : le lieu est traité avec sobriété, les voûtes de l'architecture orientale, le sol et la lumière chaude et poussiéreuse laissent place aux personnages, éléments déterminants de la composition. L'éclairage dramatique et la composition très travaillée et suggestive, le mélange de force et d'élégance des gestes inscrivent cette œuvre dans le premier romantisme. Le pestiféré d'Orient qui présente à Bonaparte son aisselle et sa douleur laisse celui-ci le toucher à l'emplacement présumé d'un bubon probable. Outre le sens symbolique évident de ce geste nous pouvons noter qu'en cette extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (campagne de Syrie, 1799) le peintre ne s'autorise pas de fantaisie quant à l'emplacement du bubon qui contribue au caractère historique et véridique voulu de l'œuvre de 1804. Les visages des personnages malades du tableau de Gros, outre un caractère oriental marqué, traduisent également la détresse et l'abandon qu'ils ressentent alors que les regards espèrent en Bonaparte. Durant la campagne d'Égypte, la peste ravagea l'armée française et sema l'épouvante, au point que, pour reconforter les troupes, Desgenettes s'inocula lui-même la peste (tableau de Vasslard)<sup>41</sup>. L'épisode se passe à Jaffa, aujourd'hui un faubourg de Tel Aviv. Au début du mois de mars 1799, la ville est assiégée. Celle-ci est prise après deux jours et livrée au pillage, les prisonniers (trois mille environ) passés par les armes ou au fil de la baïonnette dans les jours qui suivent sur ordre personnel de Bonaparte. Avant Jaffa, la peste accompagne l'armée, elle est dominante pendant la campagne de Syrie et atteint sévèrement les troupes



françaises. Sept à huit cents hommes en périssent. Le 11 mars 1799, Bonaparte, suivi de son état-major, vient visiter les hôpitaux. C'est cette scène qui est immortalisée par Gros. Le médecin- chef de l'armée, Desgenettes dit, parlant de Bonaparte :

[...] se trouvant dans une chambre étroite et très encombrée, il aide à soulever le cadavre hideux d'un soldat dont les habits en lambeaux étaient souillés par l'ouverture d'un bubon abcédé. [...] Après le départ de Bonaparte, les pestiférés avaient expiré, à l'exception d'un ou deux que les Anglais ont dû trouver vivants<sup>42</sup>.

- 15 L'artiste invente donc un décor oriental, une vaste architecture à arcades s'ouvrant sur la ville et la mer ainsi qu'une dramaturgie donnant au geste et à l'acte de Bonaparte toute leur ampleur<sup>43</sup>. Bonaparte est le commanditaire de cette œuvre et veut, par-là, probablement détourner l'indignation provoquée par le massacre des prisonniers turcs froidement exécutés pendant deux jours<sup>44</sup> pour réhabiliter son image.
- 16 « Sous ces brûlants portiques »<sup>45</sup>, au sein d'un lazaret improvisé aménagé en hâte dans un monastère arménien de Jaffa, malades et moribonds gisent à même le sol autour de Bonaparte. Une lumière intense baigne la scène où s'entremêlent les corps nus, les uniformes des soldats et les draperies des Orientaux. Les postures (souplesse des attitudes orientales, prestance de la pose de Bonaparte, abattement et écroulement des pestiférés) et les couleurs contrastées conjuguent violence et sensualité, réalisme expressif et clarté du propos. Certes, le peintre évoque ici un Orient qui est avant tout un territoire de l'imaginaire romantique, et non une géographie précise, mais son souci réaliste (historique et pictural) produit une représentation du corps épidémique des plus saisissantes : le traitement des corps malades comme autant de suppliciés accentue la douleur, l'effroi et le désespoir (têtes détournées ou enfouies, mains tendues et suppliantes, écroulement des personnages au premier plan, chairs émaciées, maigreur et étirement des muscles...). Corps outragés de la souffrance et du pathos, corps de l'hécatombe aux pieds de Bonaparte debout et vaillant, au centre de la composition. Peu importe, au fond, quel fut effectivement le geste de Bonaparte. Les récits divergent, mais l'adéquation à la réalité historique ne fait pas la valeur d'un tableau (celui-là ou d'autres) car l'œuvre fait sens quelle que soit la véracité de l'anecdote.
- 17 De face, la tête et le regard tournés vers un malade et comme l'examinant, le Général, héros romantique, touche le pestiféré sous l'aisselle à l'emplacement du bubon. Si le contact avec le corps atteint ne semble pas choquant mais rassurant à une époque où les débats sur la contagion épidémique et les causes de la peste s'inscrivent dans la conviction que la mort peut reculer, cette manière évoque incontestablement celle des Rois thaumaturges guérissant les écrouelles<sup>46</sup>. Le geste est symbolique (position des doigts et de la main proche de la codification d'un « *pantocrator* ») et traduit la volonté de Bonaparte d'appartenir à l'ordre des puissants, au pouvoir surnaturel : il est geste d'inscription dans la lignée souveraine pour se légitimer par la tradition symbolique. Dans les esprits du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la peste est encore perçue comme une force destructrice terrible au point que son origine et sa cause première sont encore saisies sinon comme surnaturelles et transcendantes, du moins comme mystérieuses. Pour Bonaparte, c'est l'occasion de montrer que le pouvoir du puissant, en gloire, est lui aussi surnaturel : il ne soigne pas, il touche et guérit ou tout du moins échappe à la contamination. La construction du héros, en temps et lieu de peste à partir du geste magique qui le qualifie, s'inscrit dans l'édification idéologique des populations terrifiées et crédules. Ce n'est pas seulement le dévouement de Bonaparte ou son courage et sa magnanimité qui sont mis en relief ici, mais essentiellement son invulnérabilité et sa toute-puissance thaumaturgique. On touche à l'imagerie complexe

et chargée de merveilleux : celle des rois de France parés des attributs de la divinité chrétienne. Son pouvoir miraculeux, le roi le tient de Dieu. Bonaparte ne l'oublie pas lorsqu'il touche le malade. Dans cette récupération idéologique sont exposés, d'une part, le souci de Bonaparte de sa légitimité par l'inscription dans la tradition historique du pouvoir suprême et, d'autre part, l'affirmation d'un regard compatissant mais optimiste face à l'épidémie propre au pouvoir postérieur à l'Ancien Régime. Le souci réaliste va jusqu'à mettre en scène le médecin-chef Desgenettes dans un geste stéréotypé des images de pestes, tenant un linge probablement imbibé de parfum devant son nez et sa bouche, alors qu'il se tient juste derrière Bonaparte à Jaffa<sup>47</sup>. Ce geste renvoie incontestablement au contenu olfactif de la peste, à la manifestation des affects liés au contact menaçant et à la fréquentation des « lieux pestueux ». Cette œuvre de Gros nous fait passer d'une représentation particularisée d'un événement à sa récupération édifiante, avec l'imagerie de Bonaparte en situation, lors de la campagne d'Orient. Avec l'édification de Bonaparte par l'imagerie de la peste, se joue à la fois une saisie du corps malade comme métaphore de l'altérité et l'édification de l'image du général en passe de devenir empereur. Avec cet ensemble iconographique, autour de l'évocation de Jaffa, nous passons à une orientaliation qui ne tient pas seulement et indéniablement au courant esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, mais bien aussi à une saisie de la maladie comme liée à l'Orient et au passé, demeurant pour autant une menace pour les Occidentaux et offrant l'espace symbolique d'un geste hautement investi. Cet ensemble nous paraît donc significatif de trois investissements de sens attribués à la « chose » épidémique : le corps atteint comme figure de l'altérité ; le corps du pouvoir comme dominant le danger et la peur, comme capable de vivre l'épreuve qui le distingue, voire le sacralise ; enfin, le corps de la peste que l'on associe à l'ailleurs, à l'étranger, voire au sauvage.

- 18 La principale raison de la commande de ce tableau à Gros peut être de l'ordre des aléas politiques : les rumeurs persistantes des Britanniques qui accusaient Bonaparte d'avoir ordonné l'extermination de la garnison de Jaffa et de ses soldats contaminés. Cela dit, le choix d'une scène de peste pour se représenter comme l'héritier de la tradition thaumaturgique des rois n'est pas sans conséquence : la peste est encore une fois le lieu privilégié de l'Histoire, d'un tournant historique que Napoléon veut incarner, celui du compromis entre la royauté sans tyrannie et la République sans anarchie. Il s'agit d'une représentation à double titre, d'une part elle met en scène un geste de Bonaparte sur le corps pestiféré sur fond de décor oriental, d'autre part, elle donne à voir ce geste qui lui-même participe d'une mise en signes des postures royales et inscrit son auteur dans l'héritage sacré. Geste hautement symbolique, investi et théâtral. Quelles que soient les causes de son déclin en Europe (hygiène publique et privée, remplacement d'une espèce de rats par une autre ou encore mutation du bacille, la peste n'est pas encore entrée, démasquée, dans l'univers des laboratoires en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et ce début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le risque épidémique est toujours possible, mais il faut aller en Orient pour rencontrer la peste. Le souci de salubrité date du XVIII<sup>e</sup> siècle et sa traduction institutionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle (en 1802 est créé le Conseil de salubrité de Paris<sup>48</sup> ; mais, en 1799, durant la campagne de Syrie, l'armée de Bonaparte infectée ne peut pas encore compter sur le génie médical)<sup>49</sup>. Peut-être, dans les esprits des membres du corps expéditionnaire, croyait-on pouvoir compter sur le génie des pouvoirs publics ou des puissants ? Bonaparte est-il au-dessus des simples mortels et de leurs dispositifs de protection (la quarantaine de Marseille dans les années 1790/1800) alors qu'il viole le système sanitaire préventif en 1799 lors de son retour triomphal d'Égypte pestiférée ?

- 19 La peinture d'Histoire nous laisse ici un témoignage éloquent : cette représentation atteste la permanence de la réalité de la peste et de sa saisie comme mal par excellence, mal terrible que Bonaparte côtoie, affronte et domine en terre orientale. Le contexte esthétique fournit un certain nombre d'éléments pour comprendre ce tableau. Pour les artistes, le premier contact avec l'Orient réaliste eut lieu en 1798 lors de la campagne d'Égypte<sup>50</sup>. En esthétique, la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle mettent à mal l'idéal de noblesse formelle défendu par David et Gros (1771-1835) est élève de David. Le premier romantisme renouvelle la tradition davidienne par une extrême sensibilité<sup>51</sup> et Gros traduit l'épopée napoléonienne avec vérité et couleur. Les temps sont à l'historicisme et à l'édification de l'unité du présent et du passé national après les bouleversements de la fin du siècle. L'imagerie bonapartiste puis napoléonienne y contribue en construisant le mythe de Napoléon faisant bon ménage avec l'héritage de 1789. Le tableau de Gros, au Salon de 1804, année du couronnement de l'empereur, participe donc à cette sacralisation.
- 20 La perspective dominante du moment n'est plus celle du salut mais celle du progrès qu'il soit politique, social ou scientifique. Bien qu'aucune explication rationnelle et thérapeutique performante ne soit fournie par la science médicale jusqu'aux années 1880<sup>52</sup>, les temps sont à la sécularisation alors que les représentations religieuses ne fondent plus l'organisation sociale, pas plus qu'elles ne suffisent à expliquer voire à justifier le fléau. Pour autant, l'époque sacralise toujours ses héros et ses valeurs comme les esprits nourrissent toujours des peurs génératrices de crédulité et de panique. Le symbolique demeure le plus puissant moyen d'en imposer et de s'imposer. Mais la « visite » de Bonaparte est également signe d'un regard extérieur porté sur les pestiférés, regard qui objective le corps de l'autre, du malade, alors que l'on est sain et vif. Le corps de Bonaparte, figuré, est un corps digne, en posture élégante, un corps énergique et actif dont l'allure et la pose disent la puissance et l'équilibre. À l'opposé, les corps atteints et notamment celui qu'il touche, sont efflanqués, presque totalement nus, faibles corps des victimes, presque corps exotiques, l'orientalisme romantique des traits en accentuant les saillies. Le pouvoir politique et charismatique s'allie à celui de la raison observatrice. Nous assistons à une mise en scène quasi-clinique<sup>53</sup>, Bonaparte désignant les stigmates du mal. Du reste, le pestiféré lève le bras pour montrer son bubon axillaire, se prêtant naturellement à l'observation médicale. La mise en images positiviste de la maladie prendra son essor au XIX<sup>e</sup> siècle dans le « but manifeste de marquer les individus »<sup>54</sup> et de traiter les corps. Ici, symboliquement, entre Bonaparte et le pestiféré, Gros place Desgenettes, médecin-chef de l'armée d'Orient. L'image est alors un curieux mixte entre la mise en scène rituelle de la magie thaumaturgique du geste et la mise en scène clinique, soucieuse d'examen du corps. L'arrière-plan sombre, le clair-obscur, le relief que le contre-jour donne aux malades, mettent en valeur l'action de Bonaparte : le courage certes, la puissance surnaturelle aussi. Car bien que cette composition ne soit pas une scène religieuse, l'allusion au religieux est évidente. Le caractère d'« arrêt sur image » de la scène, suspendant le geste sur lequel tout concourt à focaliser le regard, le choix de la représentation du « moment » miraculeux (qui renvoie aux allusions traditionnelles dans la peinture religieuse de ces moments du Christ et des saints soignant par imposition des mains ou accomplissant des miracles), construisent la résonance de cette scène « historique » mais aussi « transhistorique » d'une certaine façon. La tradition se conjugue ici à l'histoire, le temporel à l'intemporel. D'autant que le rappel, dans les mémoires, aux images de Louis XI et de son rapport à la peste comme les commandes fréquentes des Bourbons de peintures de peste<sup>55</sup> ont tracé

la voie. Bonaparte est ici en pleine action surhumaine, son image vient s'inscrire dans le creux de celle des saints et des rois guérisseurs. Certains chercheurs ont même suggéré qu'il puisse s'agir d'une référence à la posture de l'Apollon du Belvédère, rapporté à Paris<sup>56</sup>, ce qui non seulement flatterait l'empereur, mais serait aussi une référence au pouvoir médical du dieu grec et à son rayonnement glorieux<sup>57</sup>.

- 21 Par ailleurs, et c'est davantage ce qui ici nous intéresse, le regard et le geste de Bonaparte désignent l'autre que tout oppose : sa culture, son statut, son état physique et moral autant que social. Cette altérité radicale permet au général Bonaparte de construire une part de son identité par une démarche politique (la visite aux malades) reposant sur une attitude nouvelle face à la maladie : quelque chose est à faire et qui peut être fait. Dans une telle figuration on peut lire les prémisses d'un regard objectif et cognitif sur le corps alors que le malade de l'Ancien Régime n'apparaît que comme « moribond » ou « pécheur » et jamais comme un personnage social identifié comme malade, catégorisé cliniquement. Pour autant, toujours pour rassurer l'armée, Bonaparte demandera que l'Institut d'Égypte déclare solennellement la peste intransmissible, parce que la raison politique doit l'emporter sur le discours scientifique<sup>58</sup>. D'ailleurs, sur la toile de Gros, Desgenettes détourne son regard du malade montrant ainsi que, pour le peintre, la peste, symbolique, est l'affaire de Bonaparte seul<sup>59</sup>. Nous avons vu qu'à partir de la deuxième moitié du xvii<sup>e</sup> siècle et au cours du xviii<sup>e</sup> siècle, la représentation de l'épidémie se construit en échappant à l'interprétation métaphysique du mal et de la maladie pour devenir l'objet du discours de la médecine qui se donne dans une dimension objective et que nous recevons comme positive<sup>60</sup>. Certes, Bonaparte identifie et stigmatise le malade comme tel en désignant le bubon, mais n'aura d'autre recours que d'abandonner ces malades, victimes toujours et peut-être encore fautifs, à l'enfermement et à une extermination prochaine. Le discours moral et politique prend le relais du religieux<sup>61</sup> et le pouvoir tentera de protéger le corps social par l'enfermement, la quarantaine, l'hygiénisme et la préoccupation de l'état de santé des populations. Ces tendances ne sont pas toutes modernes puisque les lazarets et les quarantaines contre la peste datent de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle à Venise où les autorités prirent des mesures de lutte collective et édictèrent des règlements pour maintenir l'ordre et assainir la cité<sup>62</sup>. Si la peste s'est retirée d'Europe, en 1804, elle reste suffisamment présente dans la mémoire et l'imaginaire collectifs pour être récupérée idéologiquement. La toile de Gros l'atteste en n'ayant plus vraiment pour sujet « la peste » mais l'exemplarité d'une posture face à celle-ci et à son mythe. Au fond, cette œuvre se place dans une veine tridentine, non dans son contenu, mais dans sa fonction. Les temps ont changé, mais la peste demeure le paradigme de l'épidémie, du fléau terrible et, par-là, s'offre comme prétexte et faire valoir pour Bonaparte. Ceci explique la conciliation paradoxale entre l'aspect magique et surnaturel du geste du pouvoir et son aspect réaliste et positiviste.
- 22 Une simple lecture du traitement des corps pestiférés n'est pas suffisamment pertinente pour rendre compte de la polysémie du discours pictural. En quelque sorte, celui-ci traduit l'ambiguïté des liens que les Occidentaux imaginent entre peste et Orient. Ainsi, les corps atteints des soldats de l'armée française sont incontestablement orientalisés (à l'exception toutefois d'un officier agonisant, pâle et vêtu) par des traits émaciés, par des manières de vêtir les corps en les drapant et en leur donnant des attitudes souples et abandonnées qui évoquent celles des autochtones dans l'imaginaire occidental. Cette identification du corps pestiféré comme corps oriental induit un lien

de causalité entre l'oriental et la contamination. L'autre est agent du mal, au moins autant que victime. Le mal c'est l'autre, dans une représentation de l'altérité stigmatisée. C'est ainsi que dans le chant VII<sup>e</sup> de « Napoléon en Égypte » de Barthélémy & Méry<sup>63</sup>, la campagne d'Orient inspire aux poètes des vers dont le romantisme exacerbé se conjugue à la fantaisie révélatrice des mentalités xénophobes. Ils attribuent l'apparition de la peste à une véritable stratégie de guerre bactériologique.

[...] Trois mille musulmans descendent en silence,  
[...]

Par l'ardente agonie un moment ranimés,  
Ils s'élancent tous nus sur nos soldats armés ;  
Sur ces corps enlacés par d'horribles étreintes,  
D'une bouche fétide ils laissent les empreintes,  
Et leur sein dilaté par un dernier effort,  
Dans le sein de leur proie ensemence la mort...

- 23 On retrouve la perception ambiguë de l'Orient par les Occidentaux : celle d'un espace à la fois archaïque, dangereux et onirique. La représentation de l'Orient éternel avec ses vertiges, ses dangers, ses charmes et ses miasmes est mise en scène, comme le jeu d'attraction-répulsion qu'il provoque. L'exotisme des êtres et du décor évoque la peste comme maladie située à la fois dans un ailleurs et dans un passé. Sa permanence en Orient s'oppose à sa disparition en Occident, comme l'immobilisme oriental s'oppose au progrès occidental et à sa mission civilisatrice, scientifique et conquérante, selon les stéréotypes des discours occidentaux. La peste est ici la métaphore de l'immobilisme. La mise en scène de cette exemplarité face à la peste et à son mythe, au point que Girodet évoque Bonaparte comme une apparition miraculeuse :

[...] Mais un héros paraît : aussitôt sa présence  
À ces cœurs abattus a rendu l'espérance ;  
Il soutient leur courage, il calme les douleurs ;  
Leurs yeux reconnaissants vont se mouiller de pleurs.  
C'est peu : lui-même encore de sa main intrépide,  
Au péril de ses jours touche leur mal fétide ;  
[...]  
Qu'on a vu s'y montrer un ange tutélaire.

- 24 Le discours officiel voulu par Bonaparte stipulait que la contagion n'atteignait que les individus déjà malades, affaiblis, manquant de courage et en proie à la peur. Les échos des croyances passées sont indéniables mais, surtout, la récupération idéologique s'effectue sur les mêmes schémas de pensée (ou d'absence de pensée, plutôt) dominés par la crainte et les projections. Le texte du catalogue du Salon de 1804 où la toile de Gros triomphe précise que l'acte de Bonaparte eut un effet déterminant sur le moral des soldats ; il est saisi comme un défi à la mort ayant eu des pouvoirs guérisseurs. Desgenettes qui s'est lui-même inoculé la peste était pourtant inquiet et fort réticent sur la nécessité de prolonger cette visite historique dangereuse. Force de l'image et de son effet d'immédiat, sentiment d'assister à la scène en direct, qualités esthétiques de l'œuvre, orchestration très pensée de l'ensemble : tout en adhérant aux stéréotypes des scènes de peste, Gros a offert une composition orientaliste qui accompagne la saisie de la peste dans les mentalités du XIX<sup>e</sup> siècle. Le corps épidémique ainsi représenté incarne une altérité radicale : celle de l'autre étranger (dans l'espace géographique et culturel) et celle de l'autre anachronisme (dans un temps dépassé). Tout se passe comme si cette altération des corps traduisait cette altérité de l'Orient, comme si cette altération-là n'était plus possible pour l'Occidental.

- 25 Enfin, c'est à nouveau un lazaret que Géricault (1791-1824) représente aussi au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce *Lazaret* est également désigné par une appellation générique<sup>64</sup> : *Les Pestiférés*, mais aussi « Scène de peste » ou encore « Scène de Pestiférés »<sup>65</sup>. Il s'agit d'une esquisse qui date probablement de la dernière période de l'artiste. Le décor est également austère, avec des voûtes et une ouverture en fond de composition, décalée légèrement sur la gauche et ouvrant sur un paysage indécis. La lumière en revanche arrive par le haut, en une diagonale qui éclaire un groupe de corps, partiellement nus ou entourés de linceuls. Les traits et quelques détails (coiffe d'un personnage, chevelure d'une femme) peuvent encore ici faire penser à une orientalisation de l'image, ce d'autant que l'orientalisme en peinture est prégnant à cette période. Moribonds et cadavres se côtoient et sont regroupés dans un coin de la pièce, un personnage dresse ses bras en signe de supplication et de prière, d'autres semblent somnoler ou être déjà morts (une femme au premier plan, allongée). Selon la tradition classique l'artiste a incarné dans chaque personnage diverses attitudes psychologiques, l'abattement du personnage au fond, le désespoir de celui qui élève les bras dans un geste de supplication désespérée, la résignation lucide du vieillard enfin. C'est un décor misérable, les corps à même le sol sur de la paille, les murs décrépés, la pièce nue. Des cordes pendent sur la paroi de droite ; on sait que les morts étaient tirés par des cordes, comme le montre également un dessin très précis de Ludovico Burnaci sur *L'hôpital des pestiférés à Spittelau* pendant la peste de Vienne en 1679<sup>66</sup>. Géricault, dans le sens du mouvement romantique<sup>67</sup>, a traité cette scène comme un groupe emblématique de victimes du fléau : sorte de figure picturale synecdoque d'une humanité souffrante et abattue, en proie au malheur. La peinture romantique qui privilégie le réel, qu'elle rend expressif, sur le beau idéal ne pouvait qu'être sensible à cette détresse des hommes confrontés au mal. La violence de la mort, renforcée par le clair-obscur, est révélée par le regard lucide de l'artiste qui poursuivait l'ambition d'exprimer les épisodes tragiques de son époque (notamment le siège de Missolonghi de 1822 que l'historien d'art Lorenz Eitner rapproche de cette œuvre, cat. exp. 1971-1972 ou encore l'annonce par le *Constitutionnel* du 9 août 1817 qui indiquait que l'envoyé du « Kan de Bucharie » était mort de peste le 22 juin de la même année dans une maison retirée, en compagnie de quelques serviteurs<sup>68</sup>) et qui a probablement trouvé dans le thème de la peste un support pertinent.
- 26 La peste est progressivement devenue la métaphore de l'immobilisme et du mal, un mal menaçant situé en Orient, dans un ailleurs dont l'altérité a été construite dans un mélange de fascination : exotisme et orientalisme mêlés au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui perdureront et demeurent probablement encore aujourd'hui comme un fonds commun de l'imaginaire collectif européen. Autant de configurations d'épreuves collectives attestant l'indétermination, l'insécurité, l'ampleur des dégâts causés par la peste, ses désordres et ses hécatombes, comme les projections à teneur eschatologique et/ou savantes voire scientifiques, les figures générales de la mort, du mal, de la maladie, qui ne sauraient donner lieu à des simplifications d'analyse et d'interprétation de résultats. Les investissements de ce phénomène social total qu'est la peste ont été nombreux et différents en fonction des mentalités et des époques. Terreau et horizon fertiles des croyances, des peurs et des interprétations religieuses, politiques et idéologiques, la peste est plus que la peste. Les corps de la contagion demeurent les réceptacles des projections issues des mentalités et des représentations collectives, corps exposés, surdéterminés, corps d'une altérité radicale, ici celle de l'Orient perçu de façon ambivalente. Reste pourtant à poursuivre la clarification des variations évolutives et les paradoxes au sein de ce champ représentatif, les conjugaisons et les échos, comme les

traces persistantes, qui construisent la complexité des images des corps de la contagion.

## NOTES

1. Dominique Chevé, *Les corps de la contagion. Étude anthropologique des représentations iconographiques de la peste (xvi<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Gilles Boëtsch, Université de la Méditerranée (AMU), 2003 ; *id.*, « Le corps épidémique comme métaphore de la société en crise ? Une lecture anthropologique de l'iconographie des *corps de la contagion* », *Concepts*, n° 9, 2005, p. 51-71 ; Dominique Chevé et Gilles Boëtsch, « Symptômes, stigmates, signes : les corps de la contagion entre réalisme et symbolisme », dans Michel Signoli *et al.* (dir.), *La peste entre épidémies et sociétés*, Florence, ERGA Éditions, 2007 ; *id.*, « Images-sources : un préalable iconographique à l'étude de toute représentation », dans Michel Signoli *et al.* (dir.), *La peste entre épidémies et sociétés*, *op. cit.* ; *id.*, « De l'épidémie comme modèle de légitimité du pouvoir : la peste, métaphore du désordre nécessaire ? », dans Michel Signoli *et al.* (dir.), *La peste entre épidémies et sociétés*, *op. cit.* ; Dominique Chevé et Michel Signoli, « Les catastrophes au prisme de l'épidémie ? Une approche anthropobio-culturelle », *Les cahiers de droit de la santé*, dossier « Les catastrophes sanitaires », Dominique Viriot-Barrial (dir.), n° 17, 2013, p. 23-38.
2. À propos de laquelle il y aurait beaucoup à dire tant sa constance symbolique est permanente (André Chastel parle même de « musée noir », en 1957).
3. Par « corps épidémique », nous entendons les corps atteints par l'épidémie (ceux des malades, des agonisants, des cadavres), les corps intermédiaires sains en relation aux premiers (corps civils, religieux, médicaux) et les corps symboliques de la peste.
4. Cette expression est le titre de la thèse de l'auteur, citée en note 1.
5. Georges C. Kohn, *Encyclopedia of Plague and pestilence, from Ancient Times to the Present* [1995], Londres, Checkmark Books Editor, Facts On File Library of World History, 2002.
6. Jean Delumeau et Yves Lequin, *Les malheurs des temps, Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris, Larousse, 1987 ; François Delaporte, *Les épidémies*, Paris, Pocket, 1995.
7. Jacqueline Brossollet et Henri H. Mollaret, *Pourquoi la peste ? Le rat, la puce et le bubon*, Paris, Gallimard, 1994. Dans leur ouvrage, pages 130 et 131, les auteurs exposent « L'Affaire Piazza et Mora » notamment, survenue à Milan en 1630 en pleine épidémie de peste. Affolement extrême, débordements et fureur collective conduisent les populations à dénoncer des « semeurs de peste », des « graisseurs », à pratiquer la torture et à tuer les prétendus coupables du « crime » de répandre la mortalité. Cette affaire est également rapportée dans Alessandro Manzoni, *Histoire de la Colonne infâme*, trad. D'A de Latour, Paris, Baudry, 1843.
8. Jacques Ruffié et Jean-Claude Sournia, *Les épidémies dans l'histoire de l'homme, De la Peste au Sida*, Paris, Champs Flammarion, 1995 ; Michel Signoli, *Étude anthropologique de crises démographiques en contexte épidémique ; Aspects paléo et bio-démographiques de la Peste en Provence*, thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Dutour, Université de la Méditerranée, Marseille, 1998 ; Michel Signoli et Dominique Chevé, « Du corps au cadavre pendant la Grande Peste de Marseille : des données archéologiques aux représentations sociales d'une épidémie », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t. 10, n° 1-2, 1998, p. 99-120.
9. Daniel Panzac, *Quarantaine et lazarets : l'Europe et la peste d'Orient (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> s.)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1986.



10. Premières crises de la « Peste noire » en 1346-1347 et dernière grande crise à Moscou en 1771, exposées par S. K. Cohn, « Introduction », dans David Herlihy, *La peste noire et la mutation de l'Occident* [1997], Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1999, p. 1-26.
11. Jean-Noël Biraben, *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, t. 1 et 2, Paris, Mouton, 1975-1976 ; Henri H. Mollaret, « Les grands fléaux », dans Mirko D. Grmek, *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. 2, Paris, Seuil, 1997, p. 253-278 ; Andrew Dobson, « People and disease », dans *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 411-420.
12. Dominique Chevé et al., « Réalité et imaginaire de l'épidémie en Europe ; pour une étude anthropologique des représentations de la peste », dans Pierre Marcilloux, *Les hommes en Europe*, Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 137-154.
13. Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* [1963], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1972.
14. Michel Signoli, *Étude anthropologique de crises démographiques...*, op. cit. ; Michel Signoli et Isabelle Séguy, « Paléodémographie et démographie historique en contexte épidémique : la Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Population*, vol. 57, n° 6, 2002, p. 821-848.
15. Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [1924], Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007.
16. Marc Augé et Claudine Herzlich (dir.), *Le sens du mal ; Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie* [1984], Paris, Éditions des archives contemporaines, 2000.
17. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 44-45.
18. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992 ; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
19. Dans son étude sur Warburg, Giorgio Agamben remarque que « le symbole et l'image ont selon Warburg la même fonction que, chez Semon, celle de l'engramme dans le système nerveux central de l'individu : en eux se cristallisent une charge énergétique et une expérience émotive qui surviennent comme un héritage transmis par la mémoire sociale et qui, pareilles à l'électricité condensée dans une bouteille de Leyde, deviennent effectives au contact de la volonté sélective d'une époque déterminée » (2004, p. 18-19). C'est l'image, plus que l'œuvre d'art, qui est saisie par Warburg pour ce qu'il appelle un « diagnostic de l'homme occidental ». À ce propos, Georges Didi-Huberman fait un état exhaustif des travaux de Warburg dans *L'image survivante...*, op. cit.
20. Jan Bialostocki, « Encompassing Themes and Archetypal Images », *Arte Lombardia*, 1965, p. 275-284 ; Dominique Chevé, « Le corps à l'épreuve du mal : pour une lecture du corps épidémique au travers de l'iconographie picturale de la peste », dans Gilles Boëtsch et Dominique Chevé (dir.), *Le corps dans tous ses états*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 115-133.
21. Dominique Chevé, *Les corps de la contagion...*, op. cit.
22. Christine M. Boeckl, *Images of plague and pestilence : iconography and iconology*, Kirksville, Truman State University Press, 2000, p. 138.
23. Dont le négociant Pierre Augustin Guys, érudit et très influencé par l'Italie, voir Antoine Schnapper et Arlette Sérullaz, catalogue de l'exposition : *David*, Paris, RMN, 1989.
24. Christine M. Boeckl, *Images of plague and pestilence...*, op. cit.
25. Olivier Michel, notice sur l'œuvre de David, dans *Parcours*, Catalogue du musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, RMM, 1989.
26. Jacques Ruffié et Jean-Claude Sournia, *Les épidémies dans l'histoire de l'homme...*, op. cit., p. 125-126.
27. Jean Delumeau, *La peur en Occident, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1978 ; Henri Neveux et Jean Céard, « L'offensive du Malin », dans Jean Delumeau et Yves Lequin, *Les malheurs des temps...*, op. cit., p. 235-312 ; Françoise Hildesheimer, *Fléaux et société : de la Grande Peste au choléra, XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*

, Paris, Hachette, 1993 ; Bernard Sichère, *Histoires du mal*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1995 ; Georges Vigarello, *Histoire des pratiques de santé ; Le sain et le malsain depuis le Moyen-Âge* [1993], Paris, Éditions du Seuil, 1999.

28. Peut-être pour des raisons trans-historiques, anthropologiques sur lesquelles nous ne pouvons ici nous étendre mais que nous avons étudiées, voir Dominique Chevé, *Les corps de la contagion...*, *op. cit.*

29. Jean Céard, « Au regard de la nature et de l'histoire », dans Jean Delumeau et Yves Lequin, *Les malheurs des temps*, *op. cit.*, p. 383.

30. Cité par Jean Céard, « Au regard de la nature et de l'histoire », *art. cit.*, p. 383.

31. Jean-Jacques Scheuchzer, *Physique sacrée, ou Histoire Naturelle de la Bible*, Amsterdam, P. Schenk & P. Mortier, (8 t., en 5 vol. ; in-fol), 1732-1737, Préface, IV. L'intérêt de cet ouvrage tient en grande partie à son caractère synthétique, il est sous-titré : « Histoire Naturelle de la Bible ». Il s'agit d'une entreprise des Lumières sur les Saintes Écritures. Il est, à cet égard, exemplaire de cette conjugaison de la croyance et du savoir. L'auteur écrit : « Ce travail a pour but la Gloire de Dieu, mon salut, et celui de mes lecteurs... la Philosophie naturelle » (*op. cit.*, Préface, II, III, VIII). Nous tenons à remercier ici le Père Albaric, de la Bibliothèque du Saulchoir à Paris, qui nous a permis l'accès à cet ouvrage et permis d'en reproduire les gravures dans notre thèse de 2003.

32. Jean-Jacques Scheuchzer, *Physique sacrée...*, *op. cit.*, II, p. 52-54 ; III, p. 169 ; VII, p. 34-35.

33. *Ibid.*, VII, p. 34-35.

34. *Ibid.*, VII, p. 34.

35. *Ibid.*, IV, p. 69.

36. *Ibid.*, II, p. 54.

37. *Ibid.*, II, p. 54.

38. *Ibid.*, II, p. 53, par exemple.

39. Thévenot, Suite du *Voyage au Levant*, est cité en VII, Jean-Jacques Scheuchzer, *Physique sacrée...*, *op. cit.*, p. 35.

40. *Ibid.*, II, p. 54.

41. Henri H. Mollaret et Jacqueline Brossollet, *À propos des « Pestiférés de Jaffa » de A.J. Gros*, Ausburg, Jaarboeck, 1968, p. 49.

42. Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène* [1823], Paris, p. 799.

43. Vivant Denon, directeur général du Musée Central des Arts, fait part du succès de cette toile au Salon dans une lettre à Napoléon alors en Allemagne.

44. Chateaubriand verra dans la peste une punition céleste infligée pour la violation des droits de l'humanité. Le fléau, ici encore, serait la réponse à la barbarie et à l'injustice des hommes (*Mémoires d'Outre-Tombe*, Liv. XIX, chap. 16).

45. Lors d'un banquet offert à Gros (le 3 Vendémiaire), Girodet lut un poème de sa composition dans lequel figure cette image des « brulants portiques », citée également dans Henri H. Mollaret et Jacqueline Brossollet, *À propos des « Pestiférés de Jaffa » de A.J. Gros*, *op. cit.*

46. Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges* [1924], Paris, Gallimard, 1983.

47. Les circonstances réelles de cet épisode seront d'ailleurs rapportées par le médecin-chef, ainsi que son différend avec Bonaparte, dans sa propre relation des événements. Instigateur avec Bonaparte de la campagne de négation de la peste il fera ce récit dans son *Histoire médicale de l'Armée d'Orient* (Paris, Firmin Didot frères, 1835).

48. Françoise Hildesheimer, *Fléaux et société...*, *op. cit.*

49. Paul Ducamp, *La peste au cours de l'expédition d'Égypte et de Syrie (1798-1799)*, thèse de médecine, Paris, Jouve imprimeur, 1937.

50. André Chastel, « Préface », dans *Dictionnaire des courants picturaux*, Paris, Larousse, 1997.

51. Marie-Claude Chaudonneret et al., *L'ABCdaire du romantisme français*, Paris, Flammarion, 1995.

52. Françoise Hildesheimer, *Fléaux et société...*, *op. cit.*

53. Michel Foucault, *Naissance de la clinique...*, op. cit.
54. Gilles Boëtsch, « Pour une anthropologie des représentations du corps malade : l'exemple de la syphilis », dans *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995.
55. En 1721 encore par Louis XVI, selon Christine M. Boeckl, *Images of plague and pestilence...*, op. cit., p. 141.
56. Christine M. Boeckl, *Images of plague and pestilence...*, op. cit., p. 141.
57. *Ibid.*, p. 141 sqq., fait état de ces interprétations, sans références précises à leurs auteurs, que, pour notre part et dans nos recherches sur cette peinture, nous n'avons pas rencontrées ; mais cette remarque paraît très plausible, dans la mesure où les scènes de peste figurant les références à Apollon existent bien et sont relativement fréquentes dans la littérature.
58. Cette précision se trouve notamment dans la troisième édition de *L'histoire médicale de l'armée d'Orient* parue en 1835.
59. Henri H. Mollaret et Jacqueline Brossollet, À propos des « Pestiférés de Jaffa » de A.J. Gros, op. cit., rapportent que Friedländer dans un article paru dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1941, p. 139-141 se risque à affirmer l'intention de Bonaparte de se placer délibérément dans un statut de grand intercesseur invoqué contre la peste, comme Saint-Roch ou Saint-Charles Borromée. Ces auteurs confirment cette thèse en remarquant que Goldsmith dans *L'histoire secrète du cabinet de Napoléon et de Saint-Cloud* paru à Londres, en 1814, rapporte un projet de fixer un Saint Napoléon dans le calendrier à la date du 16 août, fête de Saint Roch.
60. Michel Foucault, *Naissance de la clinique...*, op. cit. ; *id.*, « La politique de la santé au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *id.*, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, tome III, n° 168, 1994.
61. Françoise Hildesheimer, *Fléaux et société...*, op. cit.
62. Paolo Morachiello, « Howard e i lazzaretti da Marsiglia a Venezia : gli spazi della prevenzione », dans *Venezia e la Peste 1348-1797*, Catalogue de l'exposition, Venise, 1979.
63. Cité par Henri H. Mollaret et Jacqueline Brossollet, À propos des « Pestiférés de Jaffa » de A.J. Gros, op. cit.
64. L'œuvre appartient à une collection privée, la collection G. Renand (cliché Giraudon).
65. Une autre œuvre de Géricault, autre « Scène de peste » fait l'objet également d'un autre titre : « Scène de la guerre grecque pour l'indépendance » dans la désignation du Virginia Museum of Fine Arts (The Williams Fund, 1959), cette scène a été rapprochée par les historiens de l'art de l'esquisse « Scène de Pestiférés » dont nous parlons ici.
66. Henri H. Mollaret et Jacqueline Brossollet, « La peste source méconnue d'inspiration artistique », dans *Jaarboek*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1965, p. 52-53.
67. Marie-Claude Chaudonneret et al., *L'ABCdaire du romantisme français*, op. cit.
68. Ces indications de détail sont extraites de la notice 131 du catalogue « Tout l'Œuvre peint » de Géricault.

## RÉSUMÉS

Comme la mort, la peste est facteur de formes ; le fléau a suscité l'imaginaire et les représentations symboliques et artistiques. Il y aurait un ordre de la peste, une certaine rationalité de la catastrophe, que ses représentations iconographiques, constituant des archives sensibles des crises, traduisent. L'analyse anthropologique de ces « Corps de la Contagion » dans

lesquels et par lesquels la peste prend corps, de façon réaliste, métaphorique, allégorique ou analogique, permet de mieux comprendre les secousses épidémiques qui ébranlent les cités, les déchirures du tissu social comme des moments d'exacerbation et de trouble, mais également de stigmatisation, de culpabilisation de l'Autre : celui que l'on accuse au sein de la société en crise, ou celui de l'Ailleurs, mythique ou géographique. Nous nous proposons d'étudier trois de ces représentations picturales, œuvres situées entre la fin du xviii<sup>e</sup> siècle (celle de Jacques Louis David date de 1780) et le début du xix<sup>e</sup> siècle (celle de Gros date de 1804, celle de Géricault du tout début du siècle). Nous montrerons que la peste est plus que la peste. Les « Corps de la Contagion » sont les réceptacles des projections issues des mentalités et des représentations collectives : corps exposés, surdéterminés, corps d'une altérité radicale, ici celle de l'Orient perçu de façon ambivalente.

Like death, the Plague was a major source of new forms. This scourge inspired the imagination, producing a wealth of symbolic and artistic representations. Iconographic representations, which acted as a sensory record of the crisis, appear to show an order in the Plague, a sort of rationality in the disaster. An anthropological analysis of the plague-stricken "Bodies of Contagion" represented in realistic, metaphorical, allegorical or analogical forms can help us better understand the epidemic tremors that shattered the cities and ripped the seams of the social fabric. These were moments of gross exacerbation and disorder, as well as moments of stigmatization when blame was cast on the Other –whether it came from within a society in crisis, or from a mythical or geographical Elsewhere. This contribution studies three pictorial representations from the late 18th century (J. L. David, 1780), the early 19th century (Gros, 1804 and Géricault). According to these representations, the Plague is more than just the Plague. The "Bodies of Contagion" carry a range of projections stemming from mentalities and collective representations: they are exposed, over-determined bodies, utterly other bodies –and in this case, symptoms of an ambivalent perception of the Orient.

## AUTEUR

### DOMINIQUE CHEVÉ

Dominique Chevé-Aicardi est anthropologue, co-directrice de la revue *CORPS* (CNRS Éditions, Paris), de l'UMR 7268 ADES.

Anthropologie bioculturelle, droit, éthique santé, Aix Marseille Univ, CNRS, EFS, ADES, Marseille, France.